

# 戯劇春秋長夜行：近代話劇人の生態縮図

楊 韜

## 0 はじめに

『戯劇春秋』は夏衍・宋之的・于伶の三人が1943年に共同創作した話劇作品である。タイトルにある「春秋」が意味するように、この作品は1920年代から1940年代初頭にかけての話劇界の歴史変遷を映すものである。この作品について、これまでの日中両国の話劇研究においてどのように言及・総括してきたのかを簡単に触れておきたい。

まず中国側では、少ないものの、通史や関係者による回顧録における言及が見られる。たとえば、劉平（2007）・羅毅之（1980）が挙げられる。とくに後者は、1943年の初公演に参加した羅毅之氏による回顧であるため、貴重である。また、同時代の「劇評」として、邵子傑（1946）のような文芸評論もある。一方、日本側では、『戯劇春秋』をどのように言及し、評価したのか。通史における言及として、瀬戸宏（2018）が挙げられる。「中術（中国芸術劇社）は四六年初めに重慶を離れるまで約三年活動したが、この劇団の上演で当時広く話題を呼んだのは、四三年十一月上演の夏衍、宋之的、田漢作、鄭君里演出『戯劇春秋』であろう。『戯劇春秋』は応雲衛をモデルに中国話劇史を振り返ったものである」<sup>(1)</sup>。ほかに、『戯劇春秋』を比較的に具体的に論じているのは、阿部幸夫（2012）の一節「応雲衛に献じた『戯劇春秋』」である。阿部幸夫（2012）は当時の重慶における話劇運動の関連情報が豊富であり、公演リストや劇場マップなども高い価値をもつ。しかし、学術研究書ではない故に各所において出典の明記が少なく、厳密性が欠けると言わざるをえない。

以上から分かるように、『戯劇春秋』については、通史における言及に留まっており、具体的かつ学術的な分析が行われている先行研究がほとんど見当たらない。ある意味では『戯劇春秋』は話劇史研究において看過されたとも言える故により詳しく考察する余地がある。『戯劇春秋』に関する先行研究が

少ない理由について、筆者は以下のように推測する。この作品は夏衍・宋之的・于伶の三人による共同作品である。周知のように、この三人はいずれも高名で、それぞれ優れた作品を非常に多く産出した劇作家である。三人それぞれの優れた作品があまりにも多いため、あえて共同作である『戯劇春秋』を取り上げる研究者が少ないことも考えられる。また、三人による共同作品だからこそ、個々人の単著作品よりも論じる／評価する際の難易度が高いだろう。

このような推測を踏まえ、「劇作家別」という分析／考察手法に固定されず、一つの作品のみと見て論じるアプローチも意義があるのではないかと鑑み、本稿ではあえてこの共同作品に対する分析を試みたい。ある意味では、複数の劇作家による共同作品を研究の俎板に載せる場合、『戯劇春秋』は絶好な素材として考えられる。以下、まず『戯劇春秋』の内容や上演状況を整理するうえで、作品のなかで彷彿させる実在した演目・歌・劇場・組織・人物などを確認する。次に、話劇の改革・話劇界が直面する困難・話劇人の喜怒哀楽など複数の側面から、『戯劇春秋』が表す話劇界と話劇人の諸相を分析する。最後に、創作の背景や動機に関する考察を踏まえ、この作品の話劇史における位置づけを筆者なりに述べたい。

## 1 『戯劇春秋』の概説

『戯劇春秋』は主人公・陸憲揆の若き日から中年までにかけて、異なる時期に様々な形で話劇運動に関わった出来事を時代順に演じる作品である。また陸憲揆をはじめ、彼とともに話劇運動に投身した仲間たちの生き様も描いている。その概説として、あらすじのほか、出演者と製作関係者を表1、劇中各幕の内容を表2のように示しておく。

あらすじ：

第一幕の舞台は1921年8月15日の江南地区のある町である。地元の実業家兼国会議員の馮季三は、自分の娘である馮韻荷（のちに陸憲揆と結婚）の舞台出演を反対したが、干渉に入った警察との揉め事を経て最終的には上演活動を協力するようになった。第二幕の舞台は杭州の西湖の畔にある「東方

芸術劇院」の劇場であり、時間は1926年春のある日の午後である。劇院のメンバーたちは、それぞれの事情を抱えている。看板男優である董韜は黃埔軍校（黃埔の士官学校）に入学するためまもなく広東へ出発する。江涵が創作した作品にあったストーリーは雲霓の幼い時の遭遇と重なったことが判明した。第三幕の舞台は1935年の晩春のある日、上海にある陸憲揆宅及びカル登大戲院（カールトン劇場）の楽屋である。陸憲揆はすでに話劇運動から離れ映画商人となっていた。梁孟輝は、この時の低迷が続く話劇運動の現状を打開し、上海の戲劇関係者を団結させるため、『上海的一角（上海の片隅）』という喜劇の上演を計画していた。梁孟輝から陸憲揆に対して、この上演活動のリーダーになってほしいとの要請があった。三週間後、カル登大戲院で『上海的一角』が上演されるが、租界の警察に干渉された。第四幕の舞台は1937年の初夏、上海の某大戲院のバーである。傲慢な映画女優である唐倩倩による仮病騒ぎもあるが、劇団運営資金の不足が顕著となり、陸憲揆を悩ませていた。劇団は収入不足、上演場所の確保、人事や上演舞台の質確保など、さまざまな困難に直面している。また、軍人となった董韜が戻ってきた。第五幕の舞台は1937年8月13日、上海のフランス租界にある某劇団の稽古場である。董韜が勤務する部隊では上海に駐在する日本軍との戦闘が始まった。陸憲揆と江涵が再会し、皆で「救亡演劇隊」を組織し、前線へ向かうことを決めた。

表1 『戲劇春秋』の出演者及び製作関係者

題名	『戲劇春秋』（五幕劇）
原作者	夏衍、宋之的、于伶
演出	鄭君里
上演日時	1943年11月～12月（44場）
上演劇場	銀社
上演劇団	中国芸術劇社
舞台監督	林朴曄
舞台設計	張瑤
主な出演者 （登場人物）	藍馬（陸憲揆）、雲霓（黃宛蘇）、馮季三（黃宗江）、葉露茜、王萃、虞静子、譚雲、謝怡冰、冷倩、宋時、馬中嬰、白頌天、曾昌、李畏、季虹、賀路、宋揚、田稼、羅毅之、徐流、徐昌霖、陸文彦、張熙才、茅芦

出所：石曼（1995）、139～140頁に基づき、筆者作成。

表2 劇中の舞台変遷

	時間	場所	主要登場人物	時代背景
第一幕	1921年8月15日	江南の某市	陸憲揆、江涵、馮季三	新文化運動 軍閥戦争
第二幕	1926年春のある日の午後	杭州、西湖の畔	陸憲揆、江涵、杜若燕	北伐戦争
第三幕 (第一場)	1935年の晩春のある日	上海、陸憲揆宅	陸憲揆、雲霓、梁孟輝	華北危機、 一二・九運動
第三幕 (第二場)	1935年端午の節句の午後	上海、カル登大戲院の楽屋	陸憲揆、唐倩倩、梁孟輝、伍覚群	
第四幕 (第一場)	1937年の初夏	上海、某大戲院のバー	陸憲揆、唐倩倩、蘇菲、伍覚群	盧溝橋事件 国共合作
第四幕 (第二場)	第一場の十日後	上海、某大戲院のバー	陸憲揆、董韜、杜若燕、伍覚群	
第五幕	1937年8月13日	上海、フランス租界の某劇団の稽古場	陸憲揆、江涵、梁孟輝、伍覚群	第二次上海事変

出所：『戯劇春秋』（中国戯劇出版社、1981）に基づき、筆者作成。

『戯劇春秋』は1943年の秋、重慶で初演したあと、重慶・成都・桂林・永安・上海など各地で上演された。また、『戯劇春秋』の台本は重慶と上海で、初版と再版を合わせて合計四回出版された。（図版1参照）1980年、原著者の一人である于伶の校閲を得て、中国戯劇家協会と中国戯劇出版社によって再版された<sup>(2)</sup>。ちなみに戦後、『戯劇春秋』は日本でも上演されたことがある。于伶の回顧によると、1964年、演出家・俳優の千田是也が監督を務め、東京で『戯劇春秋』が上演された<sup>(3)</sup>。その際、六場とエピローグとの構成で上演が行われ、梁夢廻氏による日本語版台本の全文が雑誌『新劇』第124号に掲載されている。タイトルに「中国新劇運動の夜明け」が付け加えられ、「俳優座スタジオ劇団合同公演作品」との説明がある。掲載誌の「編集後記」に「『戯劇春秋』で新しい中国の新しい演劇運動の一端を知ることが出来るでしょう」と評している。『戯劇春秋』の日本公演について、五十嵐康治・大岡欽治・菅井幸雄・長内美那子の各氏による回顧や批評もある。日本の新劇運動の歴史と比較しながら、『戯劇春秋』の日本公演に携わった人や観客も少なくないと推測するが、この日本公演の背景や影響に関する考察は別稿に

譲りたい。



図版1 『戲劇春秋』（重慶未林出版社、1943年11月初版）台本表紙  
出所：阿部幸夫『幻の重慶二流堂』（東方書店、2012）、173頁。

## 2 彷彿させる実在した演目・歌・劇場・組織・人物

『戲劇春秋』はフィクションだが、劇中には話劇界に実在した演目・歌・劇場・組織・人物を彷彿させるような設定と内容になっている。以下、幕ごとに整理しておきたい。

第一幕では、『逃婚記』という話劇が、陸憲揆がリーダーを務める「青年宣講団」の団員たちによって上演される。『逃婚記』というのは、その内容から『終身大事』（胡適作、1919年）・『一只馬蜂』（丁西林作、1923年）・『兵變』（余上沅作、1923年）などの作品を連想される。主人公の陸憲揆は応雲衛をモデルとして作られたことについては、夏衍らは「後記」においても言及している。第一幕のもう一人の登場人物である江涵は長年の海外留学を経て帰国したばかりの知識人だが、その設定から田漢或いは洪深をモデルとしていることが推測できる。さらに、「青年宣講団」は当時の愛美劇団（アマチュア劇団）の一種として作られた架空の劇団であろう。

第二幕の舞台である「東方芸術劇院」は田漢が主宰した南国社を連想させる。この点については、劇中に董韜が独唱した歌に「可是我畢竟是流浪慣的

孩子、我只能在芸術的宮外徬徨。看見麼？北方封建的軍閥、吃人的豺狼！我嚮往南國、那熾熱的南方。只有那邊——聽呀、召喚我的是革命的歌唱。（和訳）しかし私はやはり流離の身で、ただただ芸術の殿堂の外で彷徨う。見てごらん、北方の封建軍閥政權、人食いの豺狼だ！私はあの南國、あの灼熱の南方への憧れ。彼方のみだ。聞いてごらん、私を呼ぶ革命の唄だ！」という歌詞の一節からも明白である。また、杭州の西湖の畔という設定は、南國社が実際に実施した「西湖之旅」とも関連しているだろう<sup>(4)</sup>。また、第二幕では江涵が創作した作品にあったストーリーが雲霓の幼い時の遭遇と重なったことは、『打出幽霊塔』（白薇作、1928年）を彷彿させる。

第三幕では、『上海的一角』という作品が上演されているが、これは『都会的一角』（夏衍作、1935年）を下敷きにしていると思われる。当然、「カル登大戲院」は、実在した「カル登大戲院（カールトン劇場）」をモデルとしているだろう。

第四幕のなかでは、もっとも注目すべきなのは「狄小姐」が歌った唄である。すなわち、「九・一八事変」を反映する『松花江上』（張寒暉作、1936年）との類似性である。それぞれの歌詞（表3）を比較してみると、「狄小姐」が歌った唄は張寒暉の『松花江上』からの一部抜粋であることが一目瞭然である。

表3 『松花江上』（張寒暉作、1936年）との類似性

劇中の歌詞	「我的家在東北松花江上、那裏有、滿山遍野的大豆高粱；我的家在東北松花江上、那裏有、衰老的爹娘。九一八、九一八、從那個悲慘的時候……」（和訳）我が故郷は東北の松花江にある。そこには畑一面の高粱と大豆だ。我が故郷は東北の松花江にある。そこには老いた両親が居る。九一八の満州事変、九一八の満州事変、あの悲しい日より……
『松花江上』の歌詞	「我的家在東北松花江上、那裏有森林煤礦、還有那滿山遍野的大豆高粱。我的家在東北松花江上、那裏有我的同胞、還有那衰老的爹娘。九一八、九一八、從那個悲慘的時候……」 <sup>(5)</sup> （和訳）我が故郷は東北の松花江にある。そこには森や炭鉱、畑一面の高粱と大豆だ。我が故郷は東北の松花江にある。そこには我々の同胞が居て、老いた両親も居る。九一八の満州事変、九一八の満州事変、あの悲しい日より……

出所：筆者作成。



第五幕では、『保衛盧溝橋』という話劇が上演されている。周知のとおり、当時もっとも高名な作品は『保衛盧溝橋』（中国劇作家協会団体作、1937）であることから劇中でも取り入れたのだろう。当時の『申報』などの新聞で実際に掲載された『保衛盧溝橋』の上演ポスターと照合してみれば分かるように、『戯劇春秋』の劇中の上演ポスターとほぼ内容が一致している。最後に登場した「救亡演劇第三隊」というような組織は、1937年に上海戯劇界救亡協会によって組織された13の救亡演劇隊を彷彿させることは言うまでもない。

以上から分かるように、『戯劇春秋』の至るところで、実在した演目・歌・劇場・組織・人物が別の名前（人名・作品名・劇場名）となって登場しており、そこから当時の話劇界の実態を表現しようとしているのである。次に、その実態が反映された具体的なポイントを考察しておこう。



図版2 1946年上海光華劇場にて上演された『戯劇春秋』  
出所：『中国話劇百年図文志』（武漢出版社、2007）、82頁。

### 3 『戯劇春秋』に表われる話劇界と話劇人の諸相

『戯劇春秋』は、1920年代から1940年代初頭にかけての話劇界を演じる「ドキュメンタリー」として、この時期に実際にあった様々な現象や問題点を鮮明に表わしている。ここでは、いくつかのトピックを取り上げ、話劇界と話劇人の諸相を垣間見ることが試みたい。

(1) 「男女共演」問題と「文明戯」改革

『戯劇春秋』の第一幕では、『逃婚記』という話劇が上演されているが、馮韻荷が父親の馮季三に舞台出演を反対されることからストーリーが展開している。陸憲揆が男女共演を力説していることは第一幕のコア的な部分である。実は、この「男女共演」問題は、中国話劇史上においても画期的な改革である。1922年、戯劇を専攻とする洪深が留学先のアメリカから帰国した。彼は、所謂「文明戯（新劇）」の諸問題に取り組み、台本創作・舞台規則・監督責任制などにおいて大胆な改革を行い、以降話劇の芸術体制を徐々に整えた功労者である。洪深の一連の改革において「男女共演」も重要な一環であった。1923年秋、洪深は、欧陽予倩や汪仲賢の紹介で谷劍塵と応雲衛が主宰する上海戯劇協社に参加した。洪深は、下稽古の主任を務め、話劇の芸術体制において全面的な改革を行った。また男女共同で『終身大事』を演じることを通して、文明戯における男性が女装して演じるという旧習を改めた<sup>(6)</sup>。

(2) 話劇人の移動／転身

『戯劇春秋』の第二幕では、看板男優である董韜が黄埔軍校に入学するため広東へ出発するシーンがあり、のちに董韜が軍人として再び登場してくることへの伏線とも言える。この時期（1920年代）における多くの話劇人の遭遇は、北伐戦争とも密接な関連がある。とりわけ若者は戦争に直面した際、逃避か参加かといったような選択に迫られる。同時に重要なのは、教育を受けた所謂「新青年」の若者たちは、その思想的・精神的な面においてかつてなく多様化していることである。この時期の話劇運動について、陳白塵と董健は次のように指摘している。「1920年代、戯劇に関する新思潮や新概念の活躍は空前である。話劇運動と話劇作品創作の成果のいずれも大きく、これまでの学生演劇や文明劇はそれに遠く及ばない。すべての進歩的な劇作家、たとえ写実主義や「人生のために」を主張する人でも、ロマン主義や「芸術のために」を主張する人でも、彼ら皆古いものに対する大胆な懷疑と毅然とした批判、或いは新しいものに対する熱烈な憧れと貪欲な追究、といった精神をもって思考や創作を進める。（中略）1920年代の戯劇創作において、人道主義・民主主義・愛国主義の精神、思想解放・個性解放・自由平等などの



要求は、活発かつ有力な時代精神として、新民主主義革命の潮流に身を置く人民大衆に積極的な啓蒙教育の役割を果たした」<sup>(7)</sup>。このような環境のなか、話劇界に新たに参加する人、離れていく人、さらにどうしたらよいのか悩む人、様々である。若い話劇人の多くも一般の知識人と共通して理想主義と文人氣質を併せ持ち、自らの進路に苦悶しているように思われる。『戯劇春秋』のなかの登場人物たちも例外ではなく、年齢に伴い思想的・精神的な変化が現れる。陸憲揆やら、董韜やら、梁孟輝やら、彼らの人生を極めて単純化した軌道で喩えるなら、以下のように見える。つまり、若い頃は理想主義に傾倒する学生（知識青年）たちは、思想的成長期を経て社会に対する憤慨や怒りを露わにするようになるが、中年以降は現実には嘆息する実務者として再起や転換を図る、といったルートではなかろうか。

### (3) 当局による干渉や破壊

『戯劇春秋』の第三幕では、舞台上演の最中でも租界の警察に干渉されるシーンがある。これは当時最も敏感である東北（満洲国）に絡んだ問題に由来している。実は、劇中に演じられたこのシーンは実在する事件を表現したものである。話劇史上有名な「東北は我々のものだ」事件は、実際に1936年6月21日午前中に、上海北京路にある新光大戲院で起こった。上海租界工部局による話劇上演の干渉は、様々な理由で実施されたが、なかでもよく挙げられるのは東北地域の所属（主権）問題というものである。すなわち、傀儡政権「満洲国」の後ろ盾である日本側からの圧力というものだ。それによって、話劇の上演や映画の上映の際、東北地域の所属（主権）問題に関する言及や演出は一切許されない。これは所謂「東北は我々のものだ」問題である。陸鳴皋という人が『戯劇春秋』を鑑賞後、1943年11月29日の『新華日報』に寄せた「「東北は我々のものだ」考」という文章のなかで、この「東北は我々のものだ」問題について、自らの体験に基づいて証言している<sup>(8)</sup>。

話劇運動に対する干渉や破壊は租界側からだけでなく、国民政府当局によるものも深刻であった。1940年以後の話劇運動が直面した困難について、焦菊隱が1948年に書いた文章のなかで次の五点を挙げ、その状況を具体的に述べている。即ち、「審査・捐税・白戯・限価・封鎖」の五つの側面である。

「審査」は、つまり当局による台本の事前審査である。「捐税」とは、所得税・営業税などに加え、様々な特別税も徴収されることであるが、その結果多くの劇団は赤字運営を強いられる。「白戯」とは、一部の官僚や軍人などは鑑賞チケットを買わずに芝居を見に来るだけでなく、無断で会場の席を事前に確保するか一般の観衆を追い出すようなことを意味する。「限価」とは、インフレへの対策として、自らチケットの値段を下げて観衆を確保することである。結局、劇団の経営は悪化する一途を辿る。「封鎖」とは、当局が劇場を含む上演場所や設備を封鎖或いは破壊するという手段で話劇活動の空間を厳しく制限することである<sup>(9)</sup>。

#### (4) 運営難や話劇人の貧困問題及びその波及問題

『戯劇春秋』の第四幕第一場における小戈の台詞を見てみよう。

「(従一大堆賬簿裏抬起頭來)陸先生!(順手拿了一堆單摺)這是些到期的債款:吳先生五百五十、胡記八百、蔡老闖五百、還有到期的期票兩張、一張一千四百零七十、一張二百二十九……這裏是劇務部急等著要支的演出費:置景、三百;服裝、四百二;劇務費、一百……還有、今天已經是二十八號、月尾了、上個月的薪水、到底怎麼樣?同人不說、舞台工人、方才我聽文儀先生說、再不發恐怕很難維持……還有手頭的現金只剩下三元三角了、要是今天晚上沒錢來、明天全團的伙食開不出。還有兩個月的醫藥費是一百零六塊五毛。還有、倩倩要借錢、一張預支條子是一百元。還有、還有……」

(和訳)(小戈は山積みの帳簿から頭を上げて言う)陸先生!(数枚の領収書を持って)これらはみな期限の来た借金:吳さんが五百五十元、胡記が八百元、蔡の旦那が五百元、それに約束手形が二枚:一枚が一千四百七十元、もう一枚が二百二十九元・・・こちらは庶務で支払いを請求している仕込み費:大道具が三百元、衣装が四百二十元、庶務費が百元・・・それに今日は二十八日で月末なので、先月分の給料はどうする?我々はさておき、裏方の皆はどうする?さっき文儀先生の話だと、これ以上遅らせるともう続かないとか・・・それから手持ちの現金はたっ

たの三元三角しかない、今晚、お金が入って来ないと明日の食事は出せない。それから二か月分の医療費が百六元五角だ。それから唐倩倩がお金を借りたいので前払いの証書で百元だ。それに・・・それに・・・

これは、劇団の経理担当者である小戈から劇団の主宰者である陸憲揆に対する報告だが、その内容から劇団の経営情況がいかに火の車であるのかが非常にリアルに伝わってくる。当時において劇団の経営が厳しい状態であると同時に、話劇人の貧困問題も著しく顕著であった。1941年2月5日洪深一家が重慶の自宅で自殺を図った事件は有名な事例である。洪深は遺書のなかで政治・仕事・家庭・衣食住のすべてにおいて苦しくて耐え難いことを、自殺の理由として挙げている<sup>(10)</sup>。

組織としての劇団が経営難に陥り、個々の話劇人が生活に苦しくなると、この両面から波及的に、劇団や話劇人たちの内部における動揺や内紛が生じるようになる。欧陽予倩は次のように、当時の雰囲気悪さを証言している。「仕事がかかなり緊迫しており、正式公演以外に、いつでもどこでも慈善公演をこなさなければならない。しかし経済情況と言うと、いつも収入が支出に追いつかないような状況である。一人当たり月十元のお小遣いしかないなか、当然もう少し収入がほしい。ところが、時には十元さえも満足に支給されない。舞台のほうは、いつも下稽古やりハーサルに追われるため、質を磨き上げることができない。次第に皆の意欲も退廃していくなか、各自の「進路」を考え始める。故に、お互いに責めることや喧嘩することも増える。(中略)私は、皆に「一体どうしてほしいのか」と問いかけても具体的な意見が出ない。特別なことがなく、とにかく不愉快な雰囲気が充満している」<sup>(11)</sup>。『戯劇春秋』に当ててみると、劇中の陸憲揆と梁孟輝の間の確執はまさにそのような雰囲気の表れである。

一方、このような雰囲気を変え、状況を打開するため、話劇界において関係者の団結を呼びかける動きも徐々に表れた。『戯劇春秋』の第三幕では、梁孟輝は上海の戯劇関係者を団結させるため、『上海的一角』の上演を計画していたことはその一端が現れたものである。田漢は1937年に発表した「話劇界の団結問題」のなかで以下のように述べている。「プロの劇団の間でも、

プロの劇団とアマチュア劇団の間でも、依然として多くの矛盾・対立・衝突が存在し、決して歓迎されるべきものではない。非純粹の芸術上の競争の多くが、劇場の商業的競争ともつれ合うようになっていることはしばしばある。その結果として、清らかで明るくかつ新進気鋭の話劇運動には黒煙や瘴気がたちこめてしまう。戯劇運動はその発展において商業劇場との関連は避けられない。しかし、戯劇運動者は商業的営みを戯劇運動の下に属させ、商売を首位に考えるべきではない」<sup>(12)</sup>。『戯劇春秋』のなかで、劇団の経営維持と上演舞台の質をめぐって、陸憲揆と梁孟輝の二人の間には衝突が起きている。陸と梁のどちらも話劇運動の持続と発展を願って奮闘しているからこそ、このような衝突が生じてしまう。また、1930年以降、話劇の芸術性をめぐって複雑な現状に伴い苦悩しながら多様な議論もあった。この点について、陳白塵と董健は次のように指摘している。「1930年代の新興話劇は芸術発展という側面において相当複雑な局面を呈している。国共合作が決裂後、厳しい階級闘争の状況の下、人々の戯劇に対する政治的希求はその芸術的希求を圧倒した。一部の第一線へ身を投じた革命劇作家たちは白色テロのなかで階級的な義憤と政治的な激情を頼って作品を書いた。彼らは冷静に人生を観察することが出来ず、しばらくの間は芸術上の精細さに気を配る暇さえもなかった。(中略)一方、新興話劇はさすがに2、30年以上の歴史があるため、芸術の面においては日々発展し向上している。左翼劇作家らと民主主義劇作家らとの間でお互い長所をもって短所を補うように協力しあい、戯劇の芸術性に関する検討と創作水準を向上させる努力を行い、卓越した成果を作り出した」<sup>(13)</sup>。ただ、『戯劇春秋』に限ってみると、この作品(『戯劇春秋』)には上記で指摘された左翼作家との関連については、不思議に思うほどほとんど反映されていないことは注意すべき点であろう。

#### (5) 話劇人としての職業モラル問題

『戯劇春秋』には、当然多くの話劇俳優が登場している。なかでも、唐倩倩という女優は人目に立つ存在である。やや傲慢なだけでなく、遅刻したり(第三幕)仮病を使う(第四幕)唐倩倩は話劇界の問題児を代表しているようだ。このような問題児について、焦菊隱が1939年に書いた文章のなかで

旧劇（京劇などの伝統演劇）と比較しながら以下のような事例を取り上げている。「旧劇が上演される時代、俳優が決して「高抬身価（自分の地位・ステータス、場合によっては出演料を高く引き上げる）」のようなことをしない。あるいは、個人の都合で舞台をドタキャンすることをしない。芝居をするときも決して、仮病や理由なしで突然上演を拒むことをしない。（中略）一部の名優は悪習に染まり、上演開始時間のギリギリまで到着しないようにする。しかし、彼らも時々自分で警戒心を持ち、化粧の時間などをきちんと計算して事を誤らないようにしている」<sup>(14)</sup>。

焦菊隱のこの指摘を踏まえると、遅刻や仮病などの現象は、当時の演劇界の宿痾とも言えるかもしれない。では、『戯劇春秋』では、このような「宿痾」を患う問題児をどのように処理して登場させただろう。著者の一人である宋之的は1943年11月14日の『新華日報』に寄せた『『戯劇春秋』一解』という文章のなかで、次のように著者たちの意見を述べている。「劇中の人物たちは、我々の友人・仲間ばかりではなく、私たち自身さえも含まれている。劇中の人物たちに対して、我々は純粹の愛情と敬意、または憎しみと恨みをもっている。我々は、劇中の人物たちと同時に泣いたり、笑ったり、恨んだり、喧嘩したりをしている。劇中の彼らがもっとも志を得ないときは、我々も一番悲しく思う。彼らが得意満面のときは、我々も一番嬉しく思う。（中略）我々は、忌み憚ることや隠すことをしたくない。我々は意図的に誇張していないし、単に自分の筆の下の「誠実さ」を直感している。一部の現象や考えに対し、我々はその誤りを指摘して改めるように戒める。このとき、我々は苦痛を感じる。また、勇敢な行為や有益な情況に対し、我々は謳歌する。このとき、我々は心から笑う。（中略）我々はこの作品を書いたが、そのなかで皮肉よりも忠告すること、口汚く罵るよりも非難すること、をしている。たとえ「唐倩倩」という登場人物については、確かに劇中では習性や作風が悪く、仕事態度も真面目でないキャラクターである。しかし、彼女のような人物は、劇中（言い換えれば我々の話劇界のなか）でも常に存在し、しかも相当重要な地位をもつ人物である。彼女の才能・機知・美貌がなければ、そのような地位につくことが当然不可能であろう。習性や作風が悪い人はほかにくらでもいるが、唐倩倩のように人に印象を残すことはない。なぜなら、

ほかの習性や作風が悪い人は彼女のような才能や技芸をもっていないからだ。かりに我々の忠告があって、唐倩倩が自分の品格の問題に気づき改善されるなら、彼女も比較的良い前途があるかもしれない」<sup>(15)</sup>。宋之的のこの文章を読むと、著者たちは、たとえ問題児でも決して避けることがなく、真正面から描き出そうとの思惑を見て取れる。それどころか、むしろ「唐倩倩」のような問題児たちの反省や成長を願っているようだ。総じて言うと、話劇界の状況を『戯劇春秋』を通して、そのありのままの姿を伝えろといった著者たちの強い信念の現れだと言えよう。

#### 4 創作の動機と背景について

最後に、『戯劇春秋』という共同作品の創作の動機と背景について、以下の三つの側面から検討してみたい。

第一に、著者たちによる「後記」における言及を紹介しておく。1943年9月7日は、応雲衛の40歳の誕生日であった。このとき、重慶の話劇人は集まって記念座談会を開いた。夏衍は『新民報』に文章を寄せ、仮に一人の人物の経歴を用いて中国の新興戯劇運動の歴史を辿ってみるなら、応雲衛は最も相応しいモデルになる、と述べている。夏衍のこの意見に対して多くの関係者も賛同を表明した。すぐさま、宋之的は夏衍を訪ねて話劇運動の歴史を反映する作品を創ろうと呼びかけた。当初は、于伶と陳白塵に声掛けしたが、陳白塵は成都に居るため断念した。これは、『戯劇春秋』が創作された動機／切っ掛けである。

第二に、抗日戦争が終盤に入り、話劇界における話劇運動を総括する要望が自然に浮上したことも創作背景の一つだと思われる。話劇は中国伝統演劇や所謂「文明劇」の要素を持ちながらも改革へ進み、日中戦争の最中である1940年代初期に大きな発展を果たし、成熟した。故に、話劇運動が1910年代以降辿った道及びそのプロセスにおいて得た経験に対する総括や反省も自然に求めるようになった。『戯劇春秋』はこのタイミングでの自然な産物だと思われる。

第三に、上記に言及した総括／反省する条件がほぼ揃ったことも重要な背景だと考える。ここで言う条件は、中国語で言う「天時・地利・人和」に当



てはまってみると、まず先に述べたタイミングという「天時」である。次に、話劇関係者の多くは重慶の地に集結したという「地利」である。最後に、夏衍・宋之的・于伶の三人による共同創作という「人和」である。すなわち、総括／反省に必要とする要素（話劇人・出来事・時空間）がすべて漏れなく蓄積され、揃えられたわけだ。しかも、『戯劇春秋』を創作した三人は、中国話劇運動の代表者であり、最も発言力のある人物である。このメンバーたちの合作だからこそ実現できたことであろう。

## 5 結びに

以上、『戯劇春秋』の内容や上演情况进行するうえで、作品のなかで彷彿させる実在の演目・歌・劇場・組織・人物などの確認ができた。また、話劇の改革や話劇界が直面する困難などの複数の側面から、当時の話劇界の諸相及び話劇人たちの日常における喜怒哀楽を垣間見ることができた。そこから分かることは、『戯劇春秋』において浮かび上がらせた話劇界の現象や諸問題を描く際に、「大歴史」の叙述と「小人物」の存在実態を非常に巧みに融合させ、その風景を広げていくという創作手法であり、大きな特徴でもある。言い換えれば、数十年間にわたる話劇界の変遷という大きな歴史を、概念や通史的な論述でまとめようとしていない。代わりに、それぞれ個性豊かな登場人物の日々の舞台生活の実態を鮮明に描き、個々の関係者の話劇運動に対する思いを歴史的社会的背景と上手く結びつけて表現することを通して「大歴史」を叙述している。つまり、『戯劇春秋』の特徴的な表現方法とは、「個人」に焦点をあて、「国事」よりも「私事」を中心に配置することである。その考えには、おそらく当時の現状とできる限り一致させる意図があるだろう。主要登場人物たちの個性の違いから話劇人群体の多様性を反映し、また、異なる背景（教育・学識程度、出身家庭／階級、経済状況など）や異なる経験（成長地、留学経験、舞台経験など）をもつ話劇人たちが同じ目標を目指して集い、多様性を融合した話劇団体を形成している。

1937年から1945年にかけての抗日戦争期は、中国話劇が飛躍的に成長・発展した時期である。所謂話劇の「黄金時代」であった。この時期に生まれた名作の数多さ、関係話劇人の活躍ぶりは空前である。しかしそれが1945

年以降の国共内戦期ともなると、映画の再びの台頭もあって、輝きを放っていた話劇界はついに影を潜めてひっそりと静まり返ってしまうのである。『戲劇春秋』は、1920年代から1940年代初頭にかけての話劇界を「演じる」という手法でその変遷を記録したものであり、中国近代文芸史における貴重な歴史遺物である。そこには、中国の話劇運動の歴史が時系列的に組み込まただけでなく、当事者であった話劇人たちにスポットライトを当て、個々の人生舞台を照らし出すことによって、彼らの生態縮図が描き出されたと考えよう。

### 【付記】

本稿は科学研究費【基盤研究(A)『建国初期中国を移動する身体芸術メディア・プロパガンダ：戦時期からの継承と展開』(研究代表者：星野幸代)】の研究分担金の交付を受けて行った研究成果の一部である。

### 注

- (1) 瀬戸宏 (2018)、98 頁。ただし、筆者が確認した限り、『戲劇春秋』の作者は夏衍、宋之的、于伶の三人であり、瀬戸宏 (2018) にある「夏衍、宋之的、田漢作」は誤りだと考える。
- (2) 夏衍・于伶・宋之的による 1943 年版「後記」及び夏衍・于伶による 1980 年版「新版後記」を参照。
- (3) 于伶 (1988)、231 頁。
- (4) この「西湖之旅」の詳細について、陳白塵 (1988) にある彼の南国社に対する思い出を参照されたい。
- (5) 陝西省音楽家協会・中共河北省定州市委 (2002)、657-658 頁。
- (6) 陳白塵・董健 (1989)、320 頁。
- (7) 陳白塵・董健 (1989)、11 頁。
- (8) 宋時 (1987)、418 頁。
- (9) 焦菊隱 (1999)、60-64 頁。
- (10) 石曼 (1995)、62 頁。
- (11) 欧陽予倩 (1990)、353 頁。
- (12) 田漢 (2000)、301 頁。
- (13) 陳白塵・董健 (1989)、14 頁。
- (14) 焦菊隱 (1999) 37 頁。
- (15) 宋時 (1987)、199-200 頁。

【文献一覧】

<日本語（五十音順）>

- 阿部幸夫『幻の重慶二流堂：日中戦争下の芸術家群像』（東方書店、2012）  
五十嵐康治「第2回合同公演「戲劇春秋」」奥野健男編『10 劇団青年座』（劇団青年座、1964）  
大岡欽治「「戲劇春秋」を見て：中国と日本の新劇運動の関連を思う」『テアトロ』第240号（カモミール社、1963）  
夏衍・于伶・宋之的合作、梁夢邇訳「戲劇春秋（六場とエピローグ）：中国新劇運動の夜明け」『新劇』第124号（白水社、1963）  
菅井幸雄『戦後演劇の形成と展望』上巻（未来社、1967）  
瀬戸宏『中国の現代演劇：中国話劇史概況』（東方書店、2018）  
長内美那子「「戲劇春秋」に参加して」奥野健男ほか編『劇団青年座』（劇団青年座、1964）

<英語>

- Hung, Chang-tai *War and Popular Culture: Resistance in Modern China, 1937-1945*. (University of California Press, 1994)

<中国語（ピンインローマ字順）>

- 陳白塵『少年行』（三聯書店、1988）  
陳白塵・董健主編『中国現代戲劇史稿』（中国戲劇出版社、1989）  
葛一虹主編『中国話劇通史』（文化芸術出版社、1990）  
胡伝敏・張凌南編著『中国抗戰話劇図史：1931-1945』（文化芸術出版社、2017）  
焦菊隱『菊隱芸譚』（百花文芸出版社、1999）  
孔海珠編『于伶研究專集』（学林出版社、1995）  
李建平『桂林抗戰文芸概観』（漓江出版社、1991）  
劉平『中国話劇百年図文志』（武漢出版社、2007）  
羅毅之「撫今追昔感慨万千：写在『戲劇春秋』重演之時」『上海戲劇』1980年第3期  
欧陽予倩『欧陽予倩全集』第六卷（上海文芸出版社、1990）  
上海図書館編『中国近現代話劇図志』（上海科学技術文献出版社、2008）  
陝西省音楽家協会・中共河北省定州市委編『人民芸術家張寒暉』（陝西人民出版社、2002）  
邵子傑「劇評 戲劇春秋」『申報』1946年3月17日  
石曼『重慶抗戰劇壇紀事』（中国戲劇出版社、1995）  
宋宝珍『中国話劇史』（北京三聯書店、2013）  
宋時編『宋之的研究資料』（解放軍文芸出版社、1987）  
孫曉芬編著『抗日戦争時期的四川話劇運動』（四川大学出版社、1989）  
田漢『田漢全集』第十五卷（花山文芸出版社、2000）  
田本相・石曼・張志强編著『抗戰戲劇』（河南大学出版社、2005）  
田本相主編『中国話劇百年図史』上・下（山西教育出版社、2006）

田本相主編『中国話劇芸術史』全九卷（江蘇鳳凰教育出版社、2016）

田禽『中国戲劇運動』（商務印書館、1946）

吳若・賈亦棣『中国話劇史』（行政院文化建設委員會、民国 74 年 = 1985）

夏衍・于伶・宋之的『戲劇春秋』（中国戲劇出版社、1981）

夏衍・于伶・宋之的「後記」『戲劇春秋』（中国戲劇出版社、1981）：163-166

夏衍・于伶「新版後記」『戲劇春秋』（中国戲劇出版社、1981）：167-171

于伶『歛笑与沉思』（人民日報出版社、1988）

鄭君里『鄭君里全集』全八卷（上海文化出版社、2016）